
Pour une contribution de la linguistique à l'étude des genres littéraires : relativisation et romans à sensation (*Lady Audley's Secret* d'Elizabeth Braddon)

Henri Le Priault

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/esa/734>

DOI : 10.4000/esa.734

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2016

Pagination : 65-81

ISBN : 978-2-36442-075-5

ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Henri Le Priault, « Pour une contribution de la linguistique à l'étude des genres littéraires : relativisation et romans à sensation (*Lady Audley's Secret* d'Elizabeth Braddon) », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 10 | 2016, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/734> ; DOI : 10.4000/esa.734

**Pour une contribution de la linguistique
à l'étude des genres littéraires :
relativisation et romans à sensation
(*Lady Audley's Secret*
d'Elizabeth Braddon)**

Henri LE PRIEULT
Université Toulouse Jean-Jaurès
CAS, EA801

Dans un contexte historique favorisant les débats sur la place des femmes dans la société victorienne (les procès et instructions judiciaires largement diffusés par la presse à scandale suite au meurtre du fils de Constance Kent en juin 1860 ou aux exactions du « Prince des empoisonneurs », William Palmer, jugé en 1856), ces romans dits « à sensation » ont été le plus souvent diffusés à l'origine par des journaux populaires sous forme de feuilletons. Le roman qui nous intéresse ici, publié en trois volumes en 1862, fut au préalable présenté au public en partie dans le *Robin Goodfellow Magazine* (de juillet à septembre 1861), puis dans sa totalité dans le *Sixpenny Magazine* (de janvier à décembre 1862), et par la suite à nouveau dans le *London Journal* (de mars à août 1863). Les nouvelles lois sur le divorce (en particulier le Matrimonial Causes Act de 1857, créant une juridiction civile à cet effet) maintenaient néanmoins une forte inégalité entre hommes et femmes dans la société victorienne, l'adultère devant être doublé, par exemple, de bigamie ou d'inceste de la part du mari, pour ouvrir droit au divorce à l'épouse.

Dans ce contexte, le succès des romans à sensation, sous-genre largement apprécié à l'époque, notamment auprès du public féminin, ne doit pas occulter l'étape remarquable que constituent ces œuvres au regard de l'histoire des procédés littéraires et de l'évolution de la langue anglaise. L'intrigue du roman de Braddon peut se résumer succinctement, en

s'inspirant de la formule d'Elaine Showalter (1982) : une héroïne bigame abandonne son enfant, jette son premier mari dans un puits, envisage d'empoisonner le second et met le feu à un hôtel dans lequel résident les autres hommes de son entourage. Comme dans les romans de Wilkie Collins ou d'Ellen Price Wood, une femme adultère, souvent bigame, passe à l'acte meurtrier et se trouve à son tour victime de persécutions. Ces histoires mêlant crimes et transgressions sexuelles nécessitent une gestion minutieuse de l'acte narratif en raison, d'une part, de leur diffusion sous forme d'épisodes, mais aussi car elles entretiennent une relation spécifique entre narrateur et lecteur : le premier sait, diffuse l'information à son rythme, le second est en droit d'entretenir, en confiance, une position de récipiendaire de la narration et de l'information distillée, tout en acceptant un retardement de la révélation de la vérité. Car c'est bien autour de la notion de révélation que se conclut le pacte de lecture. La gestion du suspense, le rythme de l'intrigue, l'introduction de nouveaux personnages ou de faits jusqu'alors inconnus du lecteur, la suspension de la vérité, sont tous sous-tendus par un accord implicite scellant l'engagement à la révélation finale. Dans le roman qui nous occupe, c'est un des personnages, neveu du second mari, qui fait office de narrateur. Robert Audley, avocat débonnaire et peu investi, se voit donné le rôle d'un enquêteur minutieux traquant l'héroïne qu'il présume, contre toute apparence, coupable. La focalisation narrative est ainsi filtrée par son intermédiaire à la première personne du singulier et le lecteur installé implicitement en interlocuteur du récit, voyeur empathique des agissements d'une meurtrière présumée et progressivement acculée à mesure que le récit avance. Une telle position le rend enclin à accepter l'éventuelle absence de respect par le narrateur du principe de vérisimilitude factuelle, comme de nombreuses coïncidences bienvenues. Ce sont là les marques du récit mélodramatique. En revanche, la vérisimilitude psychologique des romans à sensation s'écarte de ces canons pour s'ancrer dans le relevé des conflits et des tensions intérieures des personnages, qui échappent ainsi à l'opposition mélodramatique entre victime et bourreau.

Décrire et révéler

Dans ce cadre, il semble utile d'observer la mobilisation de procédés spécifiques fortement liés à l'enjeu de révélation propre au récit à

sensation. La mise en place des lieux et des personnages permet, par exemple, le relevé chez Braddon d'un fort déséquilibre entre la description de l'espace et celle des être humains qui le peuplent. En fort contraste avec Wilkie Collins et sa *Femme en blanc* (1860), où les personnages sont abondamment présentés, souvent sur plusieurs pages, ceux de Braddon sont introduits par quelques lignes peu disertes. Le principe de rétention de l'information portant sur les personnages semble dès lors installé, et se trouve souligné, en contraste, par les abondantes et longues descriptions des lieux de résidence (Audley Court, Grange Heath, Castle Inn), de la campagne, de la ville et des environnements immédiats de l'intrigue (gares, bord de mer, quartiers, etc.).

Si l'on compare un court extrait de la description de la demeure que partagent l'héroïne et son second mari, fournie dès le premier chapitre, et quelques unes des descriptions des personnages principaux dans les premiers chapitres du roman, on conçoit qu'une telle opposition quantitative s'appuie sur l'emploi différentiel de procédés langagiers et linguistiques similaires. La description d'Audley Court, vaste demeure entourée d'un généreux parc situé dans la campagne de l'Essex, mobilise une gamme spécifique de procédés descriptifs.

(1) A glorious old place – **a place that** visitors fell into raptures **with**; feeling a yearning wish to have done with life, and to stay there for ever, staring into the cool fishponds, and counting the bubbles as the roach and carp rose to the surface of the water – **a spot in which** Peace seemed to have taken up her abode, setting her soothing hand on every tree and flower; on the still ponds and quite alleys, the shady corners of the old-fashioned rooms; the deep window-seats behind the painted glass; the low meadow and the stately avenues – ay, even upon **the stagnant well, which**, cool and sheltered as all else in the old place, hid itself away in a shrubbery behind the gardens, with **an idle handle that** was never turned, and a lazy rope so rotten that the pail had broken away from it, and had fallen into the water.

A noble place; inside as well as out, a noble place – **a house in which** you incontinently lost yourself if ever you were so rash as to go about it alone; **a house in which** no one room had any sympathy with another, every chamber running off at a tangent into an inner chamber, and through that down some narrow staircase leading to **a door which**, in its turn, led back into **that very part of the house from which** you thought yourself the farthest; **a house that** could never have been planned by any mortal architect, but must have been the handiwork of that good old builder – **Time, who**, adding a room one year, and knocking down a room another year, toppling over now a chimney coeval with the Plantagenets, and setting up one in the style of the Tudors; shaking down a bit of Saxon wall there, and allowing a Norman arch to stand here; throwing a row of high narrow windows in the reign of Queen Anne, and joining on a dining-room after

the fashion of the time of Hanoverian George I to **a refectory that** had been standing since the Conquest, and contrived, in some eleven centuries, to run up such a mansion as was not elsewhere to be met with throughout the county of Essex. (Braddon, 4)¹

La référence aux lieux et à leurs caractéristiques est opérée par l'intermédiaire de notions nominales spatiales (« place », « ponds », « tree », « alleys », « rooms », « well », « garden », « chamber », « stairs », « chimney », « arch », « window »), elles-mêmes qualifiées par des adjectifs et surdéterminés par une série de procédés référentiels plus complexes : des *noms composés* (« fishponds », « window-seats », « staircase », « dining-room ») ; des *syntagmes adjectivaux complexes* (« good old », « high narrow », etc.) ; des *complémentations nominales* (« the corners of the rooms », « that part of the house », « a bit of wall », « a row of windows », etc.) ; des *syntagmes prépositionnels circonstanciels de lieux* (« on the still ponds and quite alleys », « in a shrubbery behind the gardens », « into an inner chamber », etc.) ; des *groupes participiaux* (« staring into the cool fishponds », « leading to a door », etc.) ; et enfin des *propositions relatives*.

Cette série de procédés amène à ancrer l'intrigue dans un décor minutieusement détaillé, regorgeant d'indices, et produisant un effet de saturation. Dans l'extrait qui vient d'être cité, le puits est celui où le premier mari sera jeté et laissé pour mort, le dédale des pièces se veut l'allégorie d'une vie dont l'héroïne sera tout à la fois la captive et l'architecte, la diffusion des sensations et des impressions nourrit la mise en place d'un récit où tout sera susceptible d'être réinterprété.

A l'inverse de ces abondantes pages, la description des personnages principaux témoigne d'une grande concision et d'une volonté de rétention initiale, gage de dévoilement progressif. Souvent basés sur de grands types sociaux (le jeune paysan, l'aristocrate veuf, la servante maligne, etc.), ces personnages donnent lieu à une description sommaire, en quelques lignes, mêlant les traits psychologiques et physiques propres à rattacher le personnage décrit à une classe. Ainsi des toutes premières descriptions physiques et psychologiques des deux maris, de l'héroïne et du personnage secondaire de Luke, futur mari de la servante² :

¹ Les références de pages renvoient à l'édition Wordsworth Classics de 1997. Les caractères gras ont été ajoutés.

² Les marques typographiques nous sont propres et seront explicitées à la suite.

(2) Sir Michael Audley was fifty-six years of age, and he had married a second wife three months after his fifty-fifth birthday. He was a big man, tall and stout, with a deep sonorous voice, handsome black eyes, and a white beard – a white beard **which** made him look venerable against his will, for he was as active as a boy, and one of the hardest riders in *the country*. For seventeen years he had been a widower with an only child, a daughter, Alicia Audley, now eighteen, and by no means too well pleased at having a stepmother brought home to *the Court* [...] (Braddon, 5-6)

(3) He was a young man of about five-and-twenty, with a dark face, bronzed by exposure to the sun; he had handsome brown eyes, with a feminine smile in them, **that** sparkled through his black lashes, and a bushy beard and moustache **that** covered the whole of the lower part of his face. He was tall, and powerfully built; he wore a loose grey suit, and a felt hat, thrown carelessly upon his black hair. His name was George Talboys, and he was an aft-cabin passenger on board *the good ship Argus*, laden with Australian wool, and sailing from Sydney to Liverpool. (13)

(4) No one knew anything of her except that she came in answer to an advertisement **which** Mr Dawson, *the surgeon*, had inserted in *The Times*. She came from London, and the only reference she gave was to a lady at a school at Brompton, where she had once been a teacher. But this reference was so satisfactory that none other was needed, and Miss Lucy Graham was received by *the surgeon* as *the instructress* to his daughters. Her accomplishments were so brilliant and numerous, that it seemed strange that she should have answered an advertisement offering such very moderate terms of remuneration as those named by Mr Dawson [...] (6)

(5) *The man* was a big, broad-shouldered, stupid-looking clodhopper of about twenty-three years of age. His dark red hair grew low upon his forehead, and his bushy brows met over a pair of greenish-grey eyes; his nose was large and well shaped, but *the mouth* was coarse in form and animal in expression. Rosy-cheeked, red-haired, and bull-necked, he was not unlike one of *the stout oxen* grazing in *the meadows* round about *the Court*. (22-23)

Trois procédés méritent ici un commentaire. Tout d'abord, on remarque que la désignation des caractéristiques physiques des personnages du roman relève de façon systématique de la référence à une classe, grâce à l'article A(N) et à l'opération d'extraction qu'il signale : « a deep voice », « a widower », « a bushy beard » « a felt hat », « a big ... clodhopper », etc. Ce procédé (souligné ci-dessus) ne serait pas remarquable s'il ne semblait se généraliser et, tout particulièrement dans le cas de la description de l'héroïne (4), devoir être étendu au point de faire obstacle à une référence plus spécifique: « a lady at a school », « a teacher », « an advertisement ». Si l'on note ensuite que l'emploi de l'article THE (en italiques) amène à poser des références pré-construites soit relevant des coordonnées spatio-temporelles (« the country » « the Court », « the good

ship Argus », « The Times », « the meadows »), soit du construit intradiégétique (« the surgeon », « the instructress », « the man », « the mouth », « the stout oxen »), il semble que l'on assiste à la généralisation d'une stratégie narrative qui recherche le retardement de la révélation et se complait à disposer des indices, rares mais précis, au fil de brefs passages faussement informatifs.

Un tel travail sur la notion, cheville ouvrière de la mise en place de l'univers du récit, semble trouver un niveau d'achèvement particulièrement abouti à travers un procédé qui tend à prendre une place croissante et stratégique dans la trame du texte : la relativisation (en gras dans les extraits supra). En effet, l'emploi des constructions dites relatives, expansions d'un noyau notionnel et haut niveau de complexification du syntagme nominal, acquiert au fil de la lecture du roman un statut qu'il est apparu utile d'étudier en détail.

Relativisation et réinterprétation

Les divers extraits qui viennent d'être évoqués font intervenir des propositions relatives en proportion variable. Il s'agit bien, à chaque fois, de déterminer davantage une notion, l'antécédent, en lui adjoignant une relation prédicative. Il n'est pas utile ni possible de procéder ici à un rappel théorique complet des opérations et des enjeux du processus de relativisation. Qu'il soit permis d'en relever les principaux termes et, surtout, de dégager ce qui en justifie, dans le roman de Braddon, un emploi particulièrement productif. En effet, au-delà de la simple complexification de la référence qu'introduit une proposition relative³, c'est bien un enjeu de stratégie discursive qui affleure : « une réalité *x* ne peut être identifiée (déterminée) que par une réalité *y* plus ancienne et acquise : identifier, c'est rapporter au connu. » (Cotte 1996, 273). Ainsi, la proposition relative va à la fois complexifier la représentation et lui donner de la profondeur de champ. Si l'on s'intéresse à ce que le même auteur nomme la « genèse cognitive » des processus de relativisation, on voit bien que se conjuguent, au travers de l'amalgame de deux relations prédicatives (celle dont l'antécédent est membre à part entière, et celle qui intègre la même notion, via le relativiseur) deux traitements conjoints de la relation

³ « Il faut penser ensemble les relatives et les autres déterminations » (Cotte 2008, en ligne)

prédicative relativisée : l'une procède d'un « abaissement énonciatif » et l'autre de l'intégration d'une propriété au noyau nominal. Même si la construction cognitive de la relation prédicative relativisée n'est pas toujours première, il s'en suit, en termes de réception par un co-énonciateur, la nécessité d'un décodage subtil. C'est bien ici ce qui nous intéresse, puisqu'au-delà des conditions de production et de diffusion du récit à sensation, le lecteur doit se soumettre au rythme qui lui est imposé et tenter de reconstituer les étapes qui le mèneront vers la révélation. L'enjeu interprétatif, qui nourrit les modalités de la réception du discours narratif, est donc central, particulièrement pour ce type de récits.

Si l'on procède à un recensement le plus minutieux possible des propositions relatives dans le texte à l'étude, on peut tout d'abord remarquer chez Braddon une forte disproportion entre l'emploi des relatives en WH- et de celles en TH- ou en Ø et, par ailleurs, une évolution des ratios à mesure que la révélation progresse. On notera que les trois volumes du roman sont quasi-équivalents sur le plan quantitatif (une centaine de pages) et que le relevé suivant reflète ainsi trois tranches comparables en volume dans la narration et la marche vers le dévoilement de la vérité au lecteur :

vol.	WHICH	WHO	total WH-	THAT	Ø	total
I	212	114	326	80	20	426
%			76,5	18,8	4,7	
II	321	194	515	97	27	639
%			80,6	15,2	4,2	
III	315	178	493	132	28	653
%			75,5	20,2	4,3	

Tableau 1 : répartition générale des relativiseurs dans les trois parties du roman

Lorsqu'il s'agit de décrire, de mettre en place des lieux ou des personnages, de fournir des informations, le relativiseur en WH- se trouve un des outils principaux de la densification référentielle de la notion nominale. Selon la plupart des linguistes, et en laissant volontairement de côté l'opposition traditionnelle et souvent débattue entre relative

descriptive et non descriptive (ou « déterminative » et « appositive »)⁴, le relatif opère un signalement par l'énonciateur au co-énonciateur du niveau de relation qui est établi entre le noyau nominal antécédent et la relation prédicative relativisée. Dans une démarche de dévoilement, l'énonciateur doit non seulement fournir des informations, mais aussi, pour ce type de roman, maintenir le co-énonciateur à un certain niveau de désinformation. Il doit, certes, lui permettre de construire une représentation, et donc lui en donner les moyens, au risque d'une démotivation du lecteur. Néanmoins l'enjeu même de la narration, et tout particulièrement si l'on souhaite « faire sensation », va bien consister en une entreprise de rétention et de dévoilement progressif, le tout menant à la révélation finale et fracassante. Les indices de cette démarche se trouvent dans le tableau 1 ci-dessus, si l'on prend garde à l'emploi numériquement croissant du relativiseur THAT porté par une augmentation générale du nombre des relatives. Pour justifier ceci, il faut faire un détour théorique rapide et solliciter les outils d'analyse contemporains du micro-système des relativiseurs en anglais.

La double tension paradoxale de la relativisation

Les relativiseurs (en WH-, THAT et Ø) se trouvent en effet enserrés dans une articulation mutuelle qui fonde non seulement leur fonctionnement systémique et le « jeu des valeurs » qu'ils signalent, mais aussi la richesse du marquage qu'ils effectuent. Selon Khalifa (2004), le micro-système peut être représenté comme suit :

⁴ On se référera, par exemple à Kleiber 1987, Auroux et Rosier 1987, Fuchs 1987 et Loock 2013 pour admettre le limites de cette catégorisation et son manque d'efficacité opératoire dans cette étude.

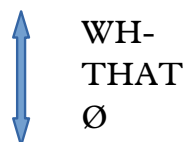


Schéma 1 : micro-système des relativiseurs de l'anglais (Khalifa 2004, 214-215)

La tension entre les trois opérateurs traverse ainsi trois plans successifs. Le *plan de l'intégration syntaxique* tout d'abord, marquée comme plus forte par le relatif Ø, proche en cela de la parataxe, mais du coup dépendante beaucoup plus nettement des informations fournies par le contexte. C'est également un jeu des valeurs sur le *plan des repérages entre propositions*, car les relatifs en WH- sont nettement perçus comme plus autonomes, présentent au co-énonciateur des propositions reliés de façon plus « lâche », moins « serrée » (Khalifa 2004, 213-214), lui demandant à son tour de se les approprier et de les enregistrer en tant que données nouvelles. C'est en cela bien l'outil privilégié de l'apport continu d'informations que nécessite la narration. Enfin, sur le *plan de la prise en charge énonciative*, l'emploi des marqueurs THAT et Ø témoignent d'un désengagement de l'énonciateur qui n'assume plus la construction comme lui étant propre, mais comme appartenant à l'ordre du donné. On le comprend ici, ces trois plans amènent à construire une série de tensions quasi-paradoxaux, puisque l'énonciateur peut tout à la fois construire et marquer ainsi son engagement, et dans le même temps laisser à voir, en mobilisant les capacités d'induction et d'interprétation du co-énonciateur. Plus la relation est serrée, moins il s'engage ; plus elle est lâche, moins il se désengage. Dans un mouvement inversé, la relation entre antécédent et proposition relative est ainsi marquée soit par le sceau de l'autonomie référentielle soit celui de la dépendance. Ainsi, les relativiseurs en WH-, par le biais d'un marquage lâche, garantissent à la notion antécédent une bonne autonomie référentielle, alors que THAT signale une nettement plus grande dépendance au contexte ou à un construit (Khalifa 2004, 206-207). Autrement dit, on peut considérer que l'énonciateur, qui est à l'origine de la représentation, s'appuie sur ces opérateurs pour envoyer des messages à son co-énonciateur, et lui indiquer à quel moment l'information doit être considérée comme construite (même si, dans le cas qui nous occupe, le contrat qui les lie affiche qu'elle ne sera sans doute pas complète), et à quel moment il lui faudra puiser dans un certain nombre

de connaissances pour l'interpréter, signalant ainsi que le co-énonciateur, dès lors, devient acteur de l'interprétation et du dévoilement.

La combinaison de ces trois plans et d'un marquage différentiel, conduit Khalifa à une référence à Joos (1964)⁵ qui doit ici nous alerter :

En fait, on peut dire que les relatives en WH- relèvent de ce que M. Joos [1964] appelle *plot-advancing* : les deux prédications autonomes sont dans un rapport de successivité qui fait progresser la narration. Au contraire, les relatives en TH- et en Ø constituent des arrière-plans à la progression de la narration (*background to the plot-advancing events*). (Khalifa 2004, 214-215)

Dans le cadre d'un roman à sensation, ne nous y trompons pas, le « plot-advancing » doit être considéré comme l'arme de la rétention et du suspense, alors que le « background to the plot-advancing » fournit, ici et là, des indices au lecteur pour lui permettre de maintenir un bon niveau d'engagement et de motivation et, au final, un rôle actif au milieu d'un flux d'informations potentiellement dilatoires.

Mais il faut se tourner à nouveau vers Cotte (1996, 289) et percevoir également les relativiseurs de l'anglais du point de vue de la tension entre préconstruction et focalisation. Si l'on prend en effet ces opérations sous l'angle de la genèse cognitive des deux relations prédicatives qui finissent par être associées par le biais de la subordination autour d'une même notion nominale mobilisée chaque fois à des titres différents (par exemple : « a woman came to see me » et « I mean this woman » donnant : « I mean the woman who/that came to see me »), on se rend compte qu'une autre tension est en jeu, tout particulièrement dans le contexte narratif qui nous intéresse ici. Cette tension est tout d'abord marquée par ce que l'on appelle la focalisation, qu'il faut comprendre comme une opération qui tend à mettre en avant un segment informationnel au moyen de différents artifices, le plus connu étant celui de l'extraposition qui revient à la perturbation de l'ordre syntaxique canonique. Pour Cotte (1996, 288), « Les relatifs en *wh*, *that* et le relatif zéro représentent trois degrés de focalisation. [*That*] dépass[e] l'opération qui construit la relative, le relatif zéro tire les conséquences de ce dépassement ». On aurait donc bien une défocalisation de la construction

⁵ On pourrait également solliciter avec profit le cadre de la *Text-World Theory* (Werth 1999, Gavins 2007 par exemple).

relative produite par le relatif THAT, pire encore par Ø. La densification référentielle acquiert ainsi un statut singulier et est signalée comme préconstruite : « *That* repousse la détermination de la relative dans le préconstruit, il l'entérine et il présuppose sa vérité » (Cotte 1996, 282). L'apport informationnel contenu dans la relative s'en trouve tout à la fois qualifié comme ancien, et défocalisé au profit des opérations référentielles qui interviennent au niveau de la proposition dans laquelle se trouve l'antécédent. Si THAT est ainsi présenté comme favorisé dans des contextes de préconstruction, les enjeux du type de texte que nous étudions ici ne doivent pas être oubliés, car le préconstruit est bien au centre de la révélation progressive par le narrateur d'une vérité, d'une culpabilité et de ses preuves. Paradoxale, cette tension l'est bien puisqu'elle permet tout à la fois de jouer sur la préconstruction et la focalisation : « les pronoms en *wh* marquent une relation *moins* préconstruite et *plus* focalisée que *that* » (Cotte 1996, 287).

Il semble ainsi opportun de complexifier le schéma de Khalifa (voir supra schéma 1) par le suivant :

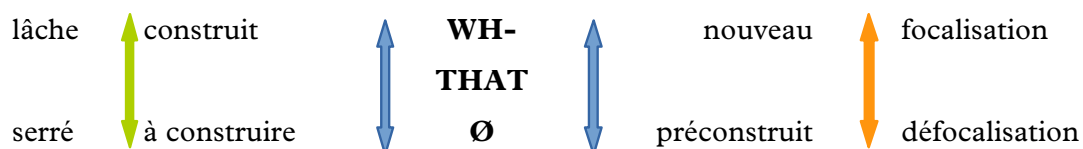


Schéma 2 : double tension paradoxale du micro-système des relativiseurs en anglais

Pour le co-énonciateur, c'est donc un ensemble de dimensions qui doivent être prises en compte, et, pour le lecteur d'un roman à sensation, autant d'éléments qui lui permettront non seulement d'étancher sa soif d'indices, mais en même temps de conserver une forme d'illusion d'un rôle actif au sein d'un contrat de lecture qui, au départ, lui donne une place bien mince. Opérateur signalant la préconstruction défocalisée, le relatif THAT doit en conséquence dans ce contexte être appréhendé avec nuances.

Les relatives en THAT dans le texte de Braddon

Dans d'innombrables cas, en effet, ce renvoi à du préconstruit, cette « étape ancienne et non focalisée de la construction du sens » (Cotte 1996, 282), correspondant à une relation serrée et pour autant défocalisée, relève d'une référence à une connaissance partagée entre énonciateur et co-énonciateur, par exemple à une entité prototypique assumée et non problématique. Que ce soit sur le plan culturel, gage d'une connivence de classe ou d'un être au monde commun, les relatives en THAT du texte de Braddon sont très nombreuses à représenter un ancrage dans un cadre de référence présupposé. Depuis le renvoi à une connaissance stable, inscrite dans les horaires ferroviaires⁶, jusqu'à la prise d'appui sur un savoir météorologique collectif⁷, via les références à cette culture partagée des objets, de l'alimentation, des grands textes⁸, du corps humain et des émotions⁹, voire le recours aux clichés¹⁰, le texte de Braddon est émaillé de relatives en THAT qui sollicitent la préconstruction situationnelle ou culturelle partagée entre narrateur et lecteur, ou la bâtit en discours en s'appuyant sur un contexte lui même fécond en implications et offert comme prise d'appui à la co-construction de la référence.¹¹

⁶ 'Positively – by the express **that** leaves at 10.50.' (Braddon, 52) – ... an express train **that** started at a quarter before two. (191)

⁷ ... a lurid, heavy-looking, ominous sunset, and a deathly stillness in the air, **which** frightened the birds **that** had a mind to sing... (53) – It was one of those serene and lovely mornings **that** sometimes succeed a storm. (60) – There's a triangular draught from those two windows and the door **that** scarcely adds to the comfort of this apartment... (107)

⁸ that door opens into the flooring of my lady's dressing-room, which is only covered with a square Persian carpet **that** you can easily manage to raise. (56) – 'Her cutlets à la *Maintenon* made mutton seem more than mutton; a sublimated meat **that** could scarcely have grown upon any mundane sheep.' (121) – [about Lot's wife] in the terrible process **that** was to transform her from a woman into a statue. (246)

⁹ ... I've sat looking at him, with a choking sensation in my throat **that** wouldn't let me speak. (87) – '...I don't think he [Robert] has brains enough for madness. I believe it's generally your great intellects **that** get out of order.' (227)

¹⁰ What do we know of the mysteries **that** may hang about the houses we enter? (113) – The love **that** is not blind is perhaps only a spurious divinity after all.. (146) – The long avenue ... was terribly bleak and desolate in the cheerless interregnum **that** divides the homely joys of Christmas from the pale blush of coming spring... (169) – ... a shiver of horror .. chilled him to the heart, as he [Robert] remembered the horrible things **that** have been done by women, since that day upon **which** Eve was created to be Adam's companion and help-meet in the garden of Eden. (217) – 'The common temptations **that** assail and shipwreck some women had no terror for me.' (281) – There are some crimes **that** can never be atoned for, and this is one of them. (304)

¹¹ A cottage piano, a chiffonier, six sizes too large for the room, and dismally gorgeous in gilded mouldings **that** were chipped and broken.. (184) – 'Will it annoy you if I make notes of your replies to my questions?' 'Not at all, sir... Any information **which** I can

On relèvera ensuite que les antécédents de ces relatives correspondent le plus souvent à des inanimés ou à des concepts, validant en cela la règle normative et les relevés statistiques qui semblent inviter à principalement sélectionner WHO en cas d'antécédent animé humain.¹² Il convient néanmoins de prendre en compte les éléments théoriques qui ont été rappelés plus haut, et de ne pas simplement considérer WHO comme la simple conséquence d'une sélection semi-automatique suivant un trait sémantique [+ humain] porté par l'antécédent. Dans les exemples qui viennent d'être donnés, la relativisation en THAT d'un antécédent humain correspond bien au renvoi à une relation prédicative déjà construite et appartenant à un socle commun ou à une notion prototypique. Mais il se trouve qu'un relevé attentif débouche sur un nombre, certes très limité mais significatif, de relatives en THAT à antécédent humain ou inanimé que l'on peine à classer dans cette catégorie, et qui doivent davantage être interprétées comme des indices intradiégétiques offerts au lecteur, comme le tableau 2 et les quelques exemples donnés à la suite le montrent.

afford **that** is likely to be of ultimate value...' (193) – He could remember nothing, nor could he imagine anything **that** would throw a light upon their meaning. (199) – He stopped and listened to the slow harmonies of a dreamy melody **that** sounded like an extempore composition... (203) – A triumphant smile illuminated Lucy Audley's countenance, a smile **that** plainly said, 'It is coming – it is coming; I can twist him which way I like.' (223) – 'What does he mean by these absurd goings-on? Some disagreeable business **that** disturbs him, indeed!' (220) – I was always picturing myself this madwoman pacing up and down some prison cell, in a hideous garment **that** bound her tortured limbs.' (277)

¹² Malmberg 1947, dans un corpus d'anglais écrit des années trente et quarante relève que seulement 1,63 % des antécédents humains sélectionnent THAT, alors que 88,98 % sélectionnent WHO(M) et 1,39 % Ø. Pour Quirk (1957, 106) qui a étudié l'anglais soutenu écrit des années cinquante, les relatives en THAT sujet favorisent un antécédent non humain dans un rapport de 1/9.

vol.	THAT prototypique	THAT diégétique	total
I	58	22	80
%	72,5	27,5	
II	74	23	97
%	76,3	23,7	
III	66	66	132
%	50	50	

Tableau 2 : répartition des relatives en THAT

Quelques exemples de THAT diégétique :

- [chap. I.12., *Georgey's testimony*] 'The pretty lady **that** used to come a long while ago.' – '... I mean the pretty lady ; the lady **that** was dressed so fine, and **that** gave me my gold watch.' (Braddon, 75-76)
- [chap. II.9., *the testimony of the Victoria Hotel landlord*] His daughter married a young officer **that** came here, sire, and they travelled on the continent for six months... (194)
- [chap. III.2., *Phoebe understands her lady lit the fire*] 'What's too horrible?' 'The thought **that's** in my mind; the dreadful thought **that's** in my mind.' (259)

Non seulement ces relatives peuvent alerter le lecteur attentif du fait de leur singularité au vu de la tradition normative, mais elles se trouvent de plus intervenir à des étapes particulièrement décisives pour l'enquête que mène le narrateur sous les yeux du lecteur. En fait, chaque fois que la vérité affleure, que tel ou tel personnage, témoin, ou protagoniste permet d'approcher des éléments qui conduisent à la révélation finale, le relativiseur THAT semble comme surgir, presque de façon subliminale, pour accompagner un antécédent humain (« lady », « young officer », « you », « servant ») ou inanimé (« thought », « secret », « lie », « bruisés », « sound », « letter »), et comme prévenir le lecteur qu'il s'agit là d'un indice important. Si nous venons de rappeler les théories qui conduisent à la superposition d'un double paradoxe, c'est bien qu'elles éclairent particulièrement bien le phénomène propre au roman à sensation. En

effet, à mesure que le roman avance et que le lecteur se trouve confronté à la surdétermination des informations qui lui sont offertes, ici et là, comme subrepticement, lui sont confiés les indices qui pourront lui permettre de co-construire le sens et d'entrevoir la révélation. Il doit les puiser, en particulier, dans le marquage par le relatif *THAT* d'une préconstruction qui lui échappe mais dont il est témoin. Pourquoi ce petit garçon parle-t-il ainsi de cette femme ? (« the lady that gave me my gold watch ») ; que peut-on déduire de la relation serrée proposée par le gérant de l'hôtel ? (« the young officer that came here ») ; comment ne pas partager la conviction de la servante ? (« the thought that's in my mind »). Peut-on ne pas être intrigué par ces indices d'un savoir qui nous échappe et qui semble s'accumuler au fil des chapitres ? En ce sens, on n'est pas surpris de voir la proportion de ces emplois atteindre 50 % dans la troisième et dernière partie du roman, alors qu'ils sont utilisés avec plus de parcimonie dans les deux premières, quoique de façon significative.

Une étude contrastive de la tradition des romans à sensation serait sans doute nécessaire pour infirmer ou généraliser les relevés auxquels il a été procédé pour le roman de Braddon. L'évolution de l'emploi des pronoms relatifs selon les époques, en particulier dans les registres oraux, devra également être pris en compte. Sans souhaiter établir une recette à destination des romanciers à suspense, il s'agit ici davantage de montrer à quel point il peut être fécond de confronter la théorie linguistique à un corpus cohérent étendu, à une œuvre dans sa globalité, et de saisir le lien opérationnel entre les procédés linguistiques choisis, les stratégies narratives et les attentes d'un lectorat particulier. Il s'agit enfin de tenter de montrer que les indices discursifs se prêtent à différents niveaux d'interprétation et que la construction du sens, pour linéaire qu'elle soit, du fait de l'unidimensionalité indépassable de la chaîne parlée, n'a pas fini de nous étonner tant elle manifeste la superposition des intentions, des signes linguistiques et des interprétations.

BIBLIOGRAPHIE

- AUROY, Sylvain & ROSIER, Irène. 1987. « Les sources historiques de la conception de deux types de relatives ». *Langages* 88 : 9-29.
- BRADDON, Mary Elizabeth. 1997 [1862]. *Lady Audley's Secret*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics.
- COTTE, Pierre. 1996. *L'explication grammaticale de textes anglais*. Paris : Presses Universitaires de France.
- COTTE, Pierre. 2008. « Les propositions relatives et l'énonciation ». *Cycnos*, 17. <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1697>, consulté le 20 mai 2016.
- FUCHS, Catherine. 1987. « Les relatives et la construction de l'interprétation ». *Langage* 88 : 95-127.
- GAVINS, Joanna. 2007. *Text World Theory: an Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- JOOS, Martin. 1964. *The English Verb: Form and Meaning*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- KLEIBER, Georges. 1987. « Relatives restrictives/relatives appositives : dépassement(s) autorisé(s) ». *Langage* 88 : 41-63.
- KHALIFA, Jean-Charles. 2004. *Syntaxe de l'anglais*. Paris : Ophrys.
- LOOCK, Rudy. 2013. « Pour (enfin ?) en finir avec les deux types de relatives. La linguistique face aux limites de la catégorisation ». *Cercles* 29 : 21-45.

- MALMBERG, Ragnar. 1947. « Till frågan om *who* eller *that* efter personliga korrelat ». *M. Språk* 41, 197-210.
- QUIRK, Randolph. 1957. « Relative clauses in educated spoken English ». *English Studies* 38 : 97-109.
- SHOWALTER, Elaine. 1982. *Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. London: Virago Press.
- WERTH, Paul. 1999. *Representing Conceptual Space in Discourse*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.